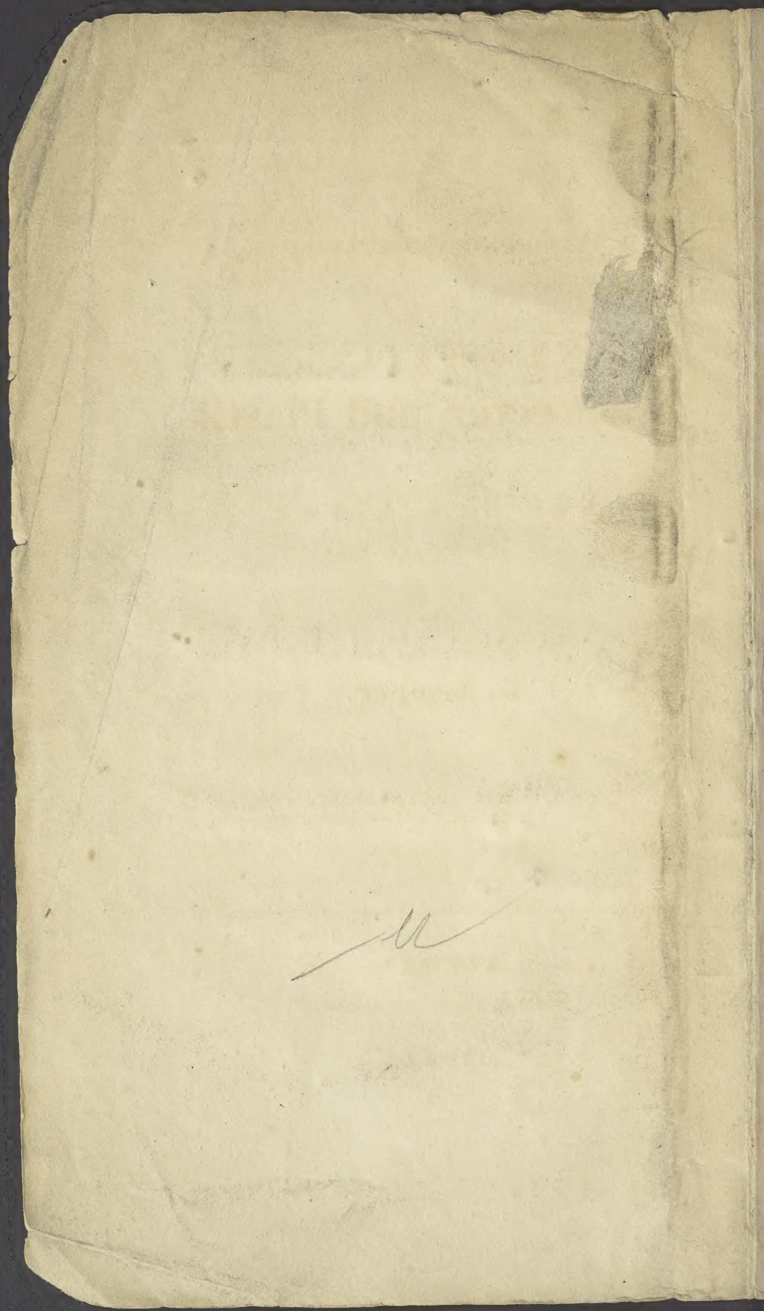

BEMERKUNGEN
ÜBER
VIELFARBIGE
ARCHITECTUR
UND
SCULPTUR
BEI DEN ALTEN.
VON
G. SEMPER



Semper.

Vorläufige Bemerkungen

über

bemalte

Architectur und Plastik

bei den Alten

von

G. Semper.

Grau, theurer Freund, ist alle Theorie,
Und grün des Lebens goldner Baum.

Faust.

ALTONA,

bei Johann Friedrich Hammerich.

1834.

Meinem

Lehrer und Freunde

dem

Herrn Gau,

Ritter der Ehrenlegion, Architecten des Gouvernements zu Paris,

verehrungsvoll zugeeignet.

Vorwort.

Der Eifer, mit dem der Verfasser einen veralteten Gebrauch in Schutz zu nehmen bemüht ist, könnte ihn bei Manchem verdächtigen, als wäre es seine Absicht, seine Zeitgenossen zu bereden, ihre Gebäude auf einmal alle nach Art der alten Tempel von Athen und Sicilien zu bemalen.

Ehe er sich dem Vorwurf einer so verderblichen Nachahmungssucht unterzöge, theilte er lieber den Wunsch eines verstorbenen Staatsmannes, der, in Bezug auf Neugriechische Verhältnisse, einst äusserte, dass er gerne alle Spuren der Antiquität bis auf den letzten Stein vertilgen möchte, weil er sie für eine Hauptursache unserer modernen schwankenden Halbheit ansehe.

Eine rein antiquarische, gelehrte Abhandlung zu liefern, kann eben so wenig in seiner Ab-

sicht liegen, sondern er wünscht seinem Berufe als Architect durch Hinweisung auf das Praktische getreu zu bleiben. Denn so allein treten langbestrittene Ansichten ins Leben und können unmittelbaren Nutzen schaffen.

Man macht der Architectur unserer Zeit den Vorwurf, dass sie im Wettlauf der Künste hinter ihren Schwestern zurück bleibt und den Bedürfnissen, die eine ganz neue und, wie es den Anschein hat, für die Kunst vortheilhafte Gestaltung der Dinge nothwendig macht, keinesweges mehr entspricht. Leider lässt sich dieser harte Vorwurf nicht ganz widerlegen. In dem Gefühle ihrer Schuld und gedrängt von ihren Gläubigern, hilft sich die halbbanquerotte Architectur durch's Papier und bringt zweierlei Sorten davon in Umlauf, um sich wieder zu erholen. Die erste Sorte sind die *Durand*schen Assignaten, die dieser Schachbrettskanzler für mangelnde Ideen in Cours setzt. Sie bestehen aus weissen Bögen, die nach Art der Stickmuster oder Schachbretter in viele Quadrate getheilt sind, auf denen sich die Risse des Gebäudes ganz mechanisch ordnen. (Man vergleiche das *Durand*sche Werk: précis des leçons d'architecture etc.)

Wer zweifelt noch an ihren vollgültigen Werth, da man nun alles, was die Alten nur wie Kraut und Rüben durch einander warfen, die

heterogensten Dinge ohne vieles Kopfzerbrechen unter Einen Hut bringt, da durch sie der nagelneue Polytechniker zu Paris binnen sechs Monaten sich zum vollendeten Baukünstler bildet, da ihre Quadrate, auf denen sich, wie von selbst, Reitbahnen, Thermen, Theater, Tanzsalons und Concertsääle, in Einen Plan zusammenfügen, den grossen Akademischen Preis davon tragen, da ganze Städte, wie Manheim und Karlsruhe, nach ihren strengen Principien erbaut wurden?

Die zweite Papiersorte, die in der allgemeinen Ideennoth nicht minder zu statten kommt, ist das durchsichtige Oelpapier. Durch dieses Zaubermittel sind wir unumschränkte Meister über alte, mittlere und neue Zeit. Der Kunstjünger durchläuft die Welt, stopft sein Herbarium voll mit wohl aufgeklebten Durchzeichnungen aller Art und geht getrost nach Hause, in der frohen Erwartung, dass die Bestellung einer Walhalla à la Parthénon, einer Basilike à la Monréale, eines Boudoir à la Pompéi eines Palastes à la Pitti, einer Byzantinischen Kirche oder gar eines Bazars in türkischem Geschmacke nicht lange ausbleiben könne, denn er trägt Sorge, dass seine Probekarte an den rechten Kenner komme. Was für Wunder uns aus dieser Erfindung erwachsen! Ihr verdanken wir's, dass unsere Haupt-Städte als wahre Extraits de mille fleurs, als Quintessenzen aller Länder

und Jahrhunderte emporblühen, so dass wir, in angenehmer Täuschung, am Ende selber vergessen, welchem Jahrhunderte wir angehören.

Doch, Scherz bei Seite, fördert uns dieses alles? Wir wollen Kunst, man giebt uns Zahlen und Regeln. Wir wollen Neues, man giebt uns Etwas, das noch älter ist, und noch entfernter von den Bedürfnissen unserer Zeit. Sie sollen wir vom Gesichtspunkte des Schönen auffassen und ordnen, und nicht bloss Schönheit da sehen, wo der Nebel der Ferne und Vergangenheit unser Auge halb verdunkelt. So lange wir nach jedem alten Fetzen haschen und unsere Künstler sich in den Winkeln verkriechen, um aus dem Moose der Vergangenheit sich dürftige Nahrung zu holen, so lange ist keine Aussicht auf ein wirksames Künstlerleben.

Nur Einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfniss. Sie artet aus, wo sie der Laune des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht. Ihr stolzer Wille kann wohl ein Babylon, eine Persepolis, ein Palmyra aus der Sandwüste erheben, wo regelmässige Strassen, meilenweite Plätze, prunkhafte Hallen und Paläste in trauriger Leere auf die Bevölkerung harren, die der Gewaltige nicht aus der Erde zu stampfen vermag, — das organische Leben Griechischer Kunst ist nicht ihr Werk, es

gedeiht nur auf dem Boden des Bedürfnisses und unter der Sonne der Freiheit.

Aber welcher Art ist unser Bedürfniss und wie sollen wir es künstlerisch bearbeiten?

Das in jeder und auch in künstlerischer Beziehung wichtigste Bedürfniss eines Volkes ist sein Cultus und seine Staatsverfassung. In den Zeiten, die der Menschheit am meisten zur Ehre gereichen, war beides Ein Bedürfniss, oder vielmehr das Eine ein höherer Ausdruck des Anderen. Es würde zu weit führen, zu erörtern, ob und in wiefern das Protestantische Christenthum eine Richtung nahm, die dieser Verbindung des Staats mit der Kirche nachtheilig wurde, mehr noch der Kunst, und wie darauf der Indifferentismus sich entspann, unter dem die Kunst vollends erstarrte. Aus ihm, und weil das warme Menschenherz nicht lange höhere Gefühle entbehren kann, entwickelte sich ein reges Interesse am Staate. Man ergriff mit wahrhaft religiösem Schwärmergeist die neue Lehre, wodurch alte Willkür vernichtet und der Egoismus beschränkt, das Interesse am Wohl des Ganzen erweitert wurde. Indem so unser ganzer religiöser Enthusiasmus auf irdische Verhältnisse gerichtet wurde und sie veredeln musste, entstand dadurch eine Annäherung an die Zeiten der Alten, die unser Jahrhundert unverkennbar charakterisirt.

Gemäss der angeführten Richtung des Jahrhunderts für grosse allgemeine Interessen gestaltet sich das häusliche Leben ebenfalls anders. Je grösser und reicher das öffentliche Leben zu werden verspricht, in gleichem Maasse beschränkt sich das Privatbedürfniss. Moderner Aufwand wird bestritten mit den Zinsen des Kapitals, das im Mittelalter ein standesmässiges Auftreten verlangte. Die Ausgleichung der Stände wird dadurch erleichtert. Nicht mehr Trutz und Schutz gegen Privatfeinde soll das neue Wohnhaus gewähren, nein Bequemlichkeit und Anmuth sind die einzigen Erfordernisse desselben. Florentinische und Römische Paläste sind unserer Zeit fremd und dulden keine Nachahmung im verjüngten Maasstabe. Byzantinische Kirchen, Gothische Kreuzgänge und Klöster sind moderne Ruinen, wo Eigenwille sie errichtet, und passen allenfalls in Englischen Parkanlagen als reine Dekoration. Gemächlichkeit der häuslichen Einrichtung hat sich am vollendetesten in England ausgebildet. Englische Industrie war unermüdlich beschäftigt, um alle kleinsten Bedürfnisse der Häuslichkeit zweckmässig zu befriedigen und erfand dazu neue haushälterische Mittel. Das gründliche Studium der Naturwissenschaften führte zu den wichtigsten Entdeckungen. Backsteine, Holz, besonders Eisen, Metall und Zink ersetzen die

Stelle der Quadersteine und des Marmors. Es wäre unpassend, noch ferner mit falschem Scheine sie nachzuahmen. Es spreche das Material für sich, und trete auf, unverhüllt, in der Gestalt, in den Verhältnissen, die als die zweckmässigsten für dasselbe, durch Erfahrungen und Wissenschaften erprobt sind. Backstein erscheine als Backstein, Holz als Holz, Eisen als Eisen, ein Jedes nach den ihm eigenen Gesetzen der Statik. Dies ist die wahre Einfachheit, auf der man sich dann mit aller Liebe der unschuldigen Stickerei des Zierraths hingeben darf. Das Holz, das Eisen und alles Metall bedarf der Ueberzüge, um es vor der verzehrenden Kraft der Luft zu schützen. Ganz natürlich, dass diess Bedürfniss auf eine Weise befriedigt wird, die zugleich zur Verschönerung beiträgt. Statt der eintönigen Tünche wählt man gefällig abwechselnde Farben. Die Polychromie wird natürlich, nothwendig.

Die Schwere und Widerstands-Fähigkeit des Metalls schreibt leichte, zierliche und durchbrochene Formen vor. Das Einfache, das heisst die plumpe altjungferliche Armseligkeit der Stukaturzeit kommt in Misskredit; denn in der That, es ist grosser Missbrauch mit dem unschuldigen Worte „einfach“ (simple) getrieben worden. Weil aber der Geschmack nicht Zeit hatte, am allerwenigsten in England, dem steigenden Gefühle des Bedürfnisses auf dem Fusse zu folgen,

so fing man in dem Verzierungsdrange vor wenigen Jahren an, das Mangelnde aus der romantischen Zeit der Renaissance zu entlehnen und jetzt sind wir schon in dem Rococo von *Louis XV*. Das schnelle Fortschreiten giebt uns Hoffnung, dass der Unfug nun bald am Ende ist.

Bei so misslichen Umständen ist es immer rathsam, unsere alten Lehrer, die Griechen, zu befragen, was sie unter ähnlichen Verhältnissen thaten. Nicht ihren todten Buchstaben nachahmen, nein ihren Geist einsaugen und die zarte Südpflanze der Kunst auch diesesmal directe von ihrer Heimath beziehen, bis sie auf unserem widerspenstigen Boden von Neuem entartet, das wird förderlich seyn. Auch bei den Alten bildeten Constructionen aus Holz, Eisen und Bronze einen wesentlichen Theil der Baukunst. Auch bei ihnen wurden sie nach ihren eignen Gesetzen der Statik, unabhängig vom Steine, gebildet. Nur wenige Spuren davon erhielten sich; — Aber manche Auskunft geben die Pompejanischen Wandgemälde, die offenbar nur von dieser leichten Architectur entlehnt sind. Hauptsächliche Anwendung scheint sie bei Begründung von Alexandrien und den gleichzeitigen Constructionen gefunden zu haben. Antike Bronzebruchstücke weisen gleichfalls darauf hin. Eben so interessant und besser erhalten sind die Holzconstructionen, die freien verzierten Dachstühle des

Mittelalters. Und sollte ein System der Griechischen Tempelmalerei, nach übrig gebliebenen Spuren, so wahrscheinlich wie möglich zusammengetragen, nicht gleichfalls in unserer Zeit willkommen seyn?

Wenn schon unser Privatleben sich der antiken Einfalt und bürgerlichem Gemeinsinn anpasst, so hat diese Veränderung, die offenbar zum grossen Gewinn der öffentlichen Mittel ausfallen musste, nicht überall die heilsamen Folgen für das Allgemeine erreicht, die man erwarten durfte.

Die stehenden Armeen kosten das Mark des Landes und kostbare Monumente der Eitelkeit und des Eigensinns erheben sich an den Stellen, die dem öffentlichen Nutzen geweiht seyn sollten.

Selbst bei dem redlichsten Willen wird des bevormundeten Volkes wahres Bedürfniss nicht immer zuerst getroffen und befriedigt. Wie lehrreich auch hier das Studium der Alten! Wie organisch aus sich selbst emporgewachsen alle die Städte mit ihren Märkten, Stoen, Tempelhöfen, Gymnasien, Basiliken, Theatern und Bädern. Mit allen ihren Orten zur Beförderung des Gemeinsinns und des öffentlichen Wohls. Nicht nach symmetrischen Regeln willkürlich hingestellt, nein, da wo Bedeutsamkeit und Bestimmung sie erheischte, standen die Monumente, scheinbar regellos aber nach den höheren

geistigen Gesetzen des Staatsorganismus bedungen. Alles war im Maasstab zum Volke, konzentrirt in enger Umschliessung, und dadurch imposant. Der Gegensatz von späteren Hauptstädten, bei deren Erbauung die unendliche Ebene, nicht das kleine Menschenbedürfniss den Maasstab gab und wo die kolossalsten Massen in dem gränzenlosen Raum verschwinden.

Hamburg, vom Elbstrom, der es nährt, und von einträglichen Ländereien im beschränkten Raume zusammengedrängt, ein Freistaat und reich, an der Grenze jener grossen Steppe, die sich von Tiflis bis nach Bergedorf erstreckt, schon von *Karl dem Grossen* erkoren, eines der nördlichen Bollwerke des neu sich verjüngenden westlichen Europas zu bilden, trägt in sich den Keim des wahrhaft Vortrefflichen und Schönen. Es könnte ein nordisches Venedig, ein Genua seyn, wenn der Gemeinsinn es dazu erwecken wollte, indem er dem Aufwande der Bürger eine grossartige Richtung gäbe.

Altona, den 10. März 1834.

G. Semper.

Der Verfasser dieses Aufsatzes ist erst seit wenigen Tagen heimgekehrt von seinen Wanderungen auf jenem klassischen Boden (Italiens, Siciliens und Griechenlands), welcher zu allen Zeiten den Künstler lockte, weil auf ihm die zarte Pflanze der Kunst einheimisch wächst, sie stets daher in unsere minder begünstigten Zonen verpflanzt wurde, weil, in seiner Unerschöpflichkeit, er immer neue Ausbeute im Bereiche der Kunst darbiethet.

Das Studium der Monumente alter und neuerer Zeit musste den Verfasser, als Architecten, am meisten beschäftigen, allein zu ihrem Verständniss musste er streben, dass ihm Natur, Umgebung und Menschen nicht fremd blieben. Er musste einheimisch denken und fühlen lernen und auf den Zusammenhang lauschen, der dort Natur und Kunst, Altes und Neues verknüpft, so dass das eine aus dem andern organisch erwächst und alles als Naturnothwendigkeit erscheint. Er wagt es, von Zeit zu Zeit dem Leser Einiges aus seinen Skizzenbüchern mitzutheilen, wo er glaubt, Neues geben zu können. Möge der gute Wille dem Erfolg das Wort sprechen.

In den Begriffen, die über die Monumente der Alten verbreitet sind, bleibt eine Lücke, die den Weg zum Verständniss jenes Zusammenhanges, von dem die Rede war, unzugänglich machte und uns versagt, uns eine richtige Vorstellung der Antike in ihrer Neuheit, im Einklang mit dem Zustande der menschlichen Gesellschaft jener Zeiten und mit südlicher Natur zu bilden. Nur als Ruine, im Gewande des Alterthums steht sie uns harmonisch klar vor Augen. Ein nach bisherigen Begriffen restaurirter Tempel ist ein eisgraues Unding, ein in den sonnenfarbigen Süden versetzter St. Petersburger Schneepalast.

Es ist in der That eine auffallende Erscheinung, dass durch das ganze verflossene Jahrhundert, welches sich auszeichnete in dem Bestreben, Bildung jeder Art auf das genaue Studium der Alten zu gründen, die wichtige Frage über Polychromie antiker Monumente fast ganz unberührt geblieben ist. Und doch ist ein gründliches Verständniss des Alterthums, geschweige das Eingehen in den Sinn der Antike bei Kunstleistungen nicht möglich, so lange sie ungelöst bleibt.

Aber welche Veranlassungen hielten uns so lange entfernt von der Berücksichtigung und Beantwortung dieser Frage, und wie kommt es, dass die neuesten Anregungen derselben beim Publicum so wenig Glauben und beifälligen Anklang gefunden haben? Vor allem aber, wie und wann wurde es zur Frage, wann fing man an zu zweifeln, dass einst alle bildenden Künste in inniger

Verbindung zusammenwirkten und an Monumenten aller Art in ein ebenmässiges Ganzes verwebt, harmonisch und kräftig in einander griffen? Gelingt es, hier den Gang der Kunstgeschichte zu verfolgen, so ergiebt sich dann die Beantwortung alles Uebrigen von selbst.

Schon seit ihrer frühesten Entwickelung aus dem Keime, den das menschliche Bedürfniss in's Leben rief, erscheinen uns die Künste in einem engverwachsenen Zusammenhange, dessen Auflösung nur gewaltsam geschehen konnte, und unvermeidlich Entkräftung oder Entartung zur Folge hatte. Gemeinschaftlich wurden die Künste geboren, als man anfing, die ersten rohen Behausungen gegen Wetter und feindliche Verfolgung auszuschmücken. Dies geschah sehr frühe, denn zu den ersten Bedürfnissen der jugendlichen Menschheit gehört das Spiel und der Schmuck. Man übertünchte die unscheinbare Oberfläche des rohen Stoffes, woraus die Behausung zusammengebauet wurde. Der kindlichen Phantasie gefielen lebhafte Farben, bunte Zusammenstellungen, wie die Natur umher sie bildet. Auch dachte man zugleich an den Nutzen und sah ein, dass ein Ueberzug dem Holze, dem Thone, ja selbst dem Steine grössere Dauerhaftigkeit verleiht. Gleichzeitig entwickelten sich die ersten Religionsbegriffe. Man bevölkerte die Erde mit rein menschlich gebildeten Göttern. Ihnen gebührte menschliche Behausung, nur veredelter, schöner, erhabener. Der reichste Schmuck war ihnen vorbehalten. An den Tempeln übten die Künste ihre kaum erkannten Kräfte. Nicht

mehr genügte nun die bunte rohe Tünche, es mussten Zierrathen, geregelte Formen, der Natur abgesehen, ihre Stelle ersetzen. Man kratzte rohe Umrisse in die Fläche, hob sie mit platten Tönen hervor aus der anders gefärbten Grundfläche und that somit den ersten Schritt in die Plastik und Malerei.

Aber dabei blieb man nicht stehen. Man vertiefte die Gebilde in die Fläche oder erhob sie in flachen und platten Vorsprüngen. Jedoch hörte man nicht auf sich der lebhaften Farben zu bedienen. Diesen merkwürdigen Standpunkt der vereinigten Malerei und Skulptur beobachtet man namentlich an den ältesten Monumenten Nubiens und Aegyptens und an den rohen plastischen Bildungen der Hetrusker.

Der folgende Schritt war wohl, dass man suchte, die an solchen gemalten Halbreliefs beobachteten Licht- und Schattenlinien durch Farbenillusion auf der Fläche nachzuahmen. So entstanden die ersten gemalten Formen mit Schatten und Licht. Und nun war kein Sprung mehr zu machen, sondern die Nothwendigkeit führte es herbei, dass auf der einen Seite die Malerei der Wahrheit und Vollkommenheit sich näherte, indess auf anderem Wege die Skulptur gleichen Schrittes dieselbe Wahrheit durch reelle Licht- und Schattenparthieen, hervorgerufen durch wohlberechnete und der Natur entlehnte Erhöhungen und Vertiefungen in dem gemalten Stoffe, erreichte.

So bildete sich allmählig die ganze Reihe von Uebergängen aus; die Malerei blieb im Gebiete der Plastik, die Plastik verstärkte ihren Effect durch die Malerei,*) und von der freistehenden Statue und der Rondebosse bis zu den Malereien mit platten Tönen standen dem ordnenden Geiste die Mittel zu Gebothe, aus denen er dem Orte und den Umständen angemessene Wahl zu treffen hatte. Unter seiner Leitung bildete sich das Monument**) zu einem Inbegriff der Künste aus, das, als einiges zusammenhängendes Kunstwerk, sich in seinen Einzelnheiten erklärte, entfaltete, bestätigte. Und es entwickelte sich von selbst das Verhältniss der Architectur als besondere Kunst betrachtet, zu den übrigen Schwestern.

Auf Monumenten waren die Künste berufen, bald im schönen Wettstreit sich einzeln zu zeigen, bald

---

*) Es muss bemerkt werden, dass hier die Statue als letzter Schritt, das Relief durch Nachbildung der ganzen Form der Natur so nahe zu bringen, wie möglich, betrachtet wird. Als solche muss man z. B. die freistehenden Giebelverzierungen Griechischer Tempel betrachten. Den Uebergang zur freistehenden Statue bilden Hautreliefs, wie die des Theseustempels.

Vielleicht ist die isolirte Bildsäule, das Standbild, auf ihrem eignen vom Relief unabhängigen Wege entstanden. (Man sehe weiter unten.)

**) Herr Dr. *Brönsted* in seinem gelehrten Werke über die Skulpturen des Perthenon macht einige treffende Bemerkungen in Bezug auf die Anwendung der Farben bei den Tempelverzierungen der Griechen. Er betrachtet die Malerei nur von dem Gesichtspunkte des Ersatzes für fehlende und ersparte Formen der Plastik.

in mannigfaltigen Verbindungen gemeinsam im Chor zu wirken.

Der Architekt war Chorage, er führte sie an; sein Name schon sagt es. Er ward gewählt aus der Mitte der Künstler, weniger wegen durchgreifender Meisterschaft in allen künstlerischen Vorzügen, sondern vielmehr wegen der besonderen Gabe des Ueberblicks, des Vertheilens der Kräfte, des richtigen Auges für Verhältniss und Oeconomie der Mittel. So überschauete er mit unpartheiischem, noch nicht durch Theorienwesen geschwächtem Auge das Ganze und fand willigen Beistand von allen Künstlern, die noch nicht zu Decorationsmalern und Stukaturarbeitern sich herabwürdigten, wenn sie dem Architecten gehorchten.

Die Baukunst, solchergestalt als Inbegriff der Künste überhaupt bezeichnet, machte, (so sehr auch diese Behauptung den herkömmlichen Ansichten widersprechen mag) auf ihrer stufenweisen Ausbildung keineswegs einen Uebergang vom Einfachen in's Reichere und vom Reichen in's Ueberladene. Sie war vielmehr sehr frühe, seit ihrer Kindheit, bei aller Einfachheit der Grundformen höchst geschmückt und glänzend. Dieser glänzende Chaos entwirrte sich. Es entstand Ordnung und Styl, das ordnende Gesetz, von tyrannischen Zünften gehandhabt, herrschte lange, finster und strenge, ehe der freiere Genius es wagte die veralteten Formen, die Schranken des Mittelmässigen zu überschreiten. Der erwärmende Genius, brachte Reife, Fülle und Freiheit, in der sich die Kunst aus dem wim-

melnden Blüthenschwall zur herrlichen Frucht entwickelte.*) Aber die Gluth, weil sie sich opfert, Glanz und Wärme spendet, verzehrt sich schnell. Es erfolgte Ueberreife, strotzende Ueberfüllung, endlich Erschlaffung und Welken. Bis zuletzt der Zeiten Sturm Stamm und Frucht zu Boden schlug.

Der Reichthum primitiver Kunstwerke erklärt sich aus dem Bedürfniss aller jugendlichen Völker, ihre rohen Formen mit einer Menge schmückender Aeusserlichkeiten auszusteuern. Ihnen legten dunkle Religionsbegriffe schon frühe einen geheimen Sinn unter. Die Völkerkunde giebt darüber Aufschluss. Man erinnere sich der Beschreibung reicher Wohnungen, Waffen und Geräthe im Homer und Hesiod. Die Monumente von Nubien und Aegypten mit ihren Hieroglyphen und Malereien sind, je älter, desto überhäufter. Aber in ihrer Ueberladung drückt sich eine Anspruchslosigkeit, eine Gesetzlichkeit aus, welche diese frühe Kunstperiode bezeichnet und sie der erst sehr spät

*) Religion war zu allen Zeiten die Amme der Künste. Sie alterten mit ihr. In sofern lassen sich ihre Lebensstadien mit den Alterszuständen der Religionsbegriffe und Formen bezeichnen. Die Kunstgeschichte ging durch die Mystik, Symbolik und Allegorie. In ihrer letzten Periode der Entartung verliert sie alle Bedeutung und macht sich den verfeinerten Sinnenreitz zum allgemeinen Vorwurf. Darstellung des Schönen soll nie Zweck des Kunstwerks seyn. Schönheit ist eine nothwendige Eigenschaft des Kunstwerks, wie Ausdehnung die der Körper. Niemandem ist es eingefallen an einem hingestellten Kolosse bloss den reinen Begriff der Grösse darzustellen.

erfolgenden Ueberfüllung und Geschmacklosigkeit schroff entgegenstellt. Jenes sind die reichen, buntgestickten Windeln, dieses die goldenen Sargverzierungen der Kunst. Auch von griechischer Kunst sind uns Bruchstücke aus der bezeichneten Periode erhalten. Das Grabmal der Atriden oder die sogenannte Schatzkammer des Atreus bei Mycene muss schon nach des Pausanias Beschreibung, die er von diesem und ähnlichen Monumenten giebt, sehr reich verziert gewesen seyn. Ihr Inneres, das einen bauchigen Kegel bildet, war mit vergoldeten bronzenen Platten ausgelegt. Man bemerkt noch die Spuren der Nägel von Bronze in den Fugen der Steine. Die an ihrem Eingange gefundenen Säulen sind vom höchsten Interesse. Jetzt befinden sie sich im Innern einer Kirche bei *Nauplion.* Eine Basis derselben liegt noch an ihrer Stelle. Die Säulen sind in ihrer ganzen Länge mit blitzförmig sich schlängelnden plastischen Verzierungen bedekt, welche ihnen das Ansehen geben, als wären sie aus byzantinischer Zeit. Untersucht man den Charakter der Verzierungen aber genauer, so findet man ihn rein griechisch; besonders spricht sich dieser Character an dem Profile der Sockels aus. *)

Auch die Gräber von *Corneto* und *Volci* gehören hieher, wenn schon der völkerkundige Zusammenhang der

---

*) Man sehe die Restauration dieses Monumentes in dem Supplement zu den Alterthümern von Athen, gezeichnet und herausgegeben von *Cockerell* &c.

Grichen und Hetrusker eine unentschiedene Frage bleibt. Auch diese Monumente sind reich verziert, und waren von aussen, nach sicheren Spuren, mit Formen, Farben, Bronzen und Vergoldungen überhäuft. Höchst merkwürdig sind die an ihnen gefundenen Ueberreste (stets bemalter) Skulptur, weil sie zugleich an Aegyptische Kunst und an die oben erwähnten Verzierungen aus der vorhistorisch griechischen Zeit erinnern.

Aus diesen Ueberresten vorhistorischer Kunst scheint unverkennbar hervorzugehen, dass ein langer Zustand bürgerlichen Behagens, von Reichthum und Luxus und ungestörten Friedensgenusses mit allen seinen glücklichen und unseligen Folgen demjenigen voranging, in welchem uns in den ersten Ueberlieferungen das griechische Volk entgegentritt. *) Der Horizont unseres Wissens schliesst sich über jener thatenlosen flachen Zeitebene, die nichts Hervorragendes bezeichnet. Alles, was aus ihr stammt, erscheint uns ohne Zusammenhang und ist durch keine sicheren Nachrichten beurkundet.

Da entzündete der Funke des Prometheus die Gemüther und erweckte das Feuer der Freiheit und des politischen Selbstgefühls. Mit dem Kampf um Freiheit gegen innere Tyrannen und fremde Invasionen entwickel-

*) Das vorgeschichtliche Griechenland mag wohl in mancher Hinsicht vergleichbar seyn mit China und anderen väterlich regierten Staaten, in denen materielles Behagen das Hochgefühl der Freiheit ersetzt.

ten sich und reiften jene wunderbaren Kräfte, durch die sich Grichenland über alle Völker aller Zeiten erhob. Der Genius der Kunst entfaltete seine Schwingen. Auch ihm waren die beschränkenden Formen, in welche er sich gezwungen sah, zu enge geworden. Der strenge Styl musste weichen und es ging vielleicht ein kurzer Zeitraum revolutionärer Uebertreibung dem höchsten Punkte der durch Geschmack gebändigten Freiheit, dem Iktinus, Phidias und Polygnot voran. Die ausschweifenden Formen älterer Tempel, die übertriebenen fratzenhaften Reliefs einiger Sicilianischer Monumente bringen auf diese Vermuthung; und zeugt nicht selbst der bekanntlich ältere Tempel des Theseus von freierer Behandlung als der Parthenon und die Propyläen? *)

Dieser glückliche Zeitraum brachte altdorische Kunst zur Reife. Alterthümliche und, wenn man will, barbarische Motive, besonders aber durch Religion geheiligtes Herkommen wurde in ihr naiv aufgefasst, aber durch technische Vollkommenheit und der Natur entlehnte Geheimnisse erhoben und geadelt. Sie ist die Grundform der ganzen Griechischen Kunst, ihr genaues Studium ist für uns, die wir unsere Kunst den antiken Formen nach-

*) Analog bildete sich aus Volksliedern, Festgesängen und Sagen mit dem Entstehen der Freistaaten Griechische Litteratur zu der höchsten Vollkommenheit aus, indem sie bei möglichst reiner Form und Schönheit einen bestimmten volksthümlichen Zweck vor Augen behielt, und noch nicht, wie später, Ausgeburt des eitlen Ichs war.

zubilden bemüht sind, von höchster Wichtigkeit und dennoch, wie wenig kennen wir sie! Wir haben das übrig gebliebene entseelte Knochengebäude alter Kunst für etwas Ganzes und Lebendes angesehen und es so, wie wir es fanden, nachzuahmen für gut befunden. Es fehlt diesen Copien nach dem Tode, diesen Wachslarven, natürlich an Originalität und Leben. Das Ebenmaass der Grundformen, die man an diesen Trümmern noch bewundern muss, obgleich sie alles bedungen nothwendigen Schmuckes beraubt sind, verleitete uns, im Schmucklosen und Kahlen die Griechische Reinheit zu suchen, und diese ganz unrichtige Idee in Ausführung zu bringen. Weit entfernt, das Wesentliche der Antike aufzusuchen, brachten wir in geistloser Nachäfferei jene Mammuthsknochen erstorbener Vorzeit ganz in dem Zustande, wie wir sie fanden, für unsere ärmlichen Bedürfnisse in Anwendung.

Das Magere, Trockne, Scharfe, Charakterlose der neueren Erzeugnisse der Architektur lässt sich ganz einfach aus dieser unverständigen Nachäfferei antiker Bruchstücke erklären.

Doch kehren wir zur alten Kunst zurück, die wir in ihrer schönsten Entfaltung verliessen. Ihr folgte die üppige Zeit Jonischer und Korintischer Kunst. Beides Variationen des altdorischen reineren Grundstyles. Eine entartende Pracht und asiatische Ueberfüllung bezeichneten sie. Was im Dorischen nur verschönernde Stickerei war

die der Grundform nie schaden konnte, tritt hier schon zu sehr hervor und macht sich geltend durch anspruchsvolle Ueberladung. Aber der nächste Schritt erst ging bergabwärts. Das Alte belästigte, die Mode fing an zu walten, das Band, was die Künste verknüpfte, hörte auf, die Architectur sah sich verlassen. Bildnerei, auf eigne Mittel stolz, erreichte eine unübertroffene Kunstfertigkeit unter den Rhodischen Meistern, allein dem ohne Zusammenhang Entstandenen fehlte der tiefere Sinn und der Einklang. Die Malerei, ihre leichtfertige Schwester gab sich jeder willkürlichen Laune des Künstlers und den Gelüsten der Reichen hin.

Auf diesem Stande befand sich Griechische Kunst als die Römer sie adoptirten. Zwar mussten sie schon längst mit Griechenthum vertraut gewesen seyn, allein als rohe Krieger, überliessen sie die Ausübung der Kunst den Fremden. Erst mit dem Uebermuth des Sieges und steigendem Reichthum regte sich Prachtliebe und Wetteifer. Ehrgeiz war der Vater Römischer Kunst. Unter den Römern scheint der Gebrauch, durch reiches und farbiges Material die Malereien der Architectur und plastischer Formen zu ersetzen, erst allgemein *) üblich geworden zu seyn. Ihrer Prunksucht genügte nicht die

*) Schon den Aegyptern und Griechen war er bekannt. Im Innern des Pandroseums hat der Verfasser bei einer Ausgrabung einen Säulenschaft von sehr hartem lebhaft grünem Steine gefunden, der ungefähr anderthalb Fuss im Durchmesser hatte.

Ueberzeugung, die bei den Griechen so viel Werth hatte, dass auch innerer Gehalt der äusseren Schönheit entspreche, sie verbannten so viel wie möglich den älteren Gebrauch der Bemalung und liessen das kostbare Material für sich selber auftreten. Sie schleppten mit ungeheurem Kostenaufwande aus allen Theilen der Welt buntfarbige Steine und seltene Holzarten herbei, um den Mangel am wahren Schönheitssinne, der sets die einfachen nächsten Mittel ergreift, um zu wirken, durch Reichtum zu bemänteln. Auszusaugende Provinzen, eroberte Staaten verbürgten für die im Staatsschatz entstandenen Lücken. Und haben ihre Riesenwerke die einfachen der Griechen überlebt?

In diese Periode fällt auch, wo nicht die Erfindung, (denn in Griechenland gab es deren schon,) doch wenigstens die allgemeine Verbreitung der Mosaike. Aber so wenig es möglich ist, durch mühsames Zusammentragen von Steinchen die Freiheit der Behandlung, die feinen Uebergänge des Farbenschmelzes, die Mannigfaltigkeit des Effectes zu erreichen, die der geschickte Maler mit zwei Tropfen Farbe schnell hervorruft, eben so wenig konnte buntsteinige Architectur und aus verschiedenen Marmorarten zusammengesetzte Skulptur die Schönheit, Mannigfaltigkeit und Eleganz polychromer griechischer Monumente ersetzen. Das Gebiet des Mosaikarbeiters ist immer die Copie, es mag sich nun um Marmorblöcke handeln, oder um feine Steinchen.

Dem Künstler aus der besseren Zeit musste das

leichte ursprüngliche System der Polychromie durch Farben mehr zur Hand liegen und er in ihm seinem Genius ungestörter folgen können. Der Vortheil grösserer Oeconomie macht dasselbe auch unseren Zeiten besonders empfehlbar.

Diese Ansichten widersprechen der häufig angenommenen Vorstellung, als sei die Polychromie der Griechen als eine ärmliche Nachbildung des vielfarbigen Marmors und des Mosaiks anzusehen. Der Verfasser wünscht, dass seine schwachen Andeutungen zu gründlichen Erörterungen über diesen wichtigen Gegenstand Anlass geben mögen.

Aber neben dem Gebrauche, mit dem verschiedenfarbigen Materiale zu malen, blieb dennoch auch in Rom die alte Polychromie in steter Aufnahme. Alle Monumente Roms, die aus weissem Marmor, oder aus gemeinem Steine bestehen, zeigen Spuren der Bemalung.

So war das uralt herkömmliche Princip der Polychromie noch vollkommen herrschend bis in die spätesten Zeiten des Römischen Reichs, und selbst mitten im Gewirr der eindringenden Barbaren und der Zerstörung erhielt es sich aufrecht und fand vielleicht neue Bestätigung in den Kunsttraditionen, die jene Barbaren aus ihren Wohnsitzen mitbrachten.

Die Kunstgebilde entsprachen hierauf den verwirrten Verhältnissen, in denen an den Trümmern der antiken Bildungswelt sich eine neue aus der rohen Barbarei abschliff, dem Demant gleich, der nur durch Demantstaub

sich poliren lässt. Noch giebt es keinen Gibbon, der die Kunstgeschichte jener Zeiten geschrieben hätte. Was aber aus ihnen übrig geblieben ist, Basilike, Byzantinische, Sächsische, Normannische, Sarazenische Kunst, dann darauf folgend die Architectur der Gothen, Mauren, Venezianer, Florentiner bis in die wichtige Periode der Wiedergeburt hinunter, trägt alles den Charakter antiker Polychromie. Mannigfaltig und unverkennbar sind die Spuren, welche zum Beleg des Gesagten dem Reisenden überall in Italien, Deutschland, Spanien und Frankreich entgegentreten. Dies Princip hatte sich mit vielen andern Grundformen der Antike noch erhalten, als im Anfang des funfzehnten Jahrhunderts ein neuer Revolutionseifer die Künstler ergriff, die Traditionen ihrer Väter abzuschwören, und im Enthusiasmus für die Antike ihren Geist gleichsam nur am Borne trinken zu wollen. Glänzend war der Erfolg ihres kühnen Bestrebens. Die Form der Architectur und Skulptur verschönerte sich. Sie erstand fast in antiker Reinheit. Allein im Sturme der Jahrhunderte war manches an der Antike verschwunden das sich durch Tradition erhalten hatte. Man glaubte ihr nicht mehr, weil sie in der Vergleichung der vorhandenen Ueberreste des Alterthums keinen Beleg fand. Die schwachen Spuren der Farben, Bronzen und anderer mobiler, aber durchaus ergänzender Einzelnheiten wurden bei dem Uebermaass neuer Gegenstände, die damals den Bewunderern der neu erstandenen Antike s ch aufdrängten, leicht übersehen.

So tritt uns *Bruneleschi* mit seinen Zeitgenossen und nach ihm die Römischen und Florentinischen Meister alle, namentlich *Michel Angelo* zum erstenmal mit ungemalter nakter Architectur entgegen. Nur der zarte antike *Bramante* suchte noch Vermittelung herzustellen. Seine Schöpfungen sind weniger revolutionair. Er achtete in ihnen, bei aller Vorliebe für die Antike, das Herkommen der Väter. Und diesmal wenigstens hatte das Herkommen Recht und strafte den Eifer der Antiquare Lügen. Allein die monochromen Neuerer hatten zu viel künstlerischen Sinn, als dass sie einen gewissen Mangel an der Antike nicht hätten bald fühlen sollen. Nur legten sie der Antike die Schuld bei, anstatt die Lücke in ihrem Studium derselben zu fühlen, oder auch nur zu ahnen, dass ihre verschmähten Väter nicht in allen Dingen Unrecht hatten.

So verfehlten sie den rechten Weg und verfielen in das Risalit- und Schnörkelwesen um den mageren, kalten Steinmassen in ihren leeren Verhältnissen Abwechselung von Schatten und Licht, Fülle und Leben zu ertheilen. Aber sie haben auf ihrem Jrrwege doch wenigstens etwas Ganzes erreicht. Der überladenste Pallast aus der schlimmsten Haarzopfperiode sieht sich noch immer wohlgefälliger an, als die neuen Bastardgeburten des modernen Fracks mit der Antike, als zum Beispiel die Anlagen der piazza di Popolo in Rom, die der wahre Typus moderner Charakterlosigkeit sind.

Mit den politischen Stürmen, die sich seit dem Ende des verflossenen Jahrhunderts erhoben haben, regt sich

gleichzeitig in der Kunst eine neue Gährung. Politik und Kunst sind stets Hand in Hand gegangen. *Winkelmann* war der neue Prophet, der nach vier Jahrhunderten zum erstenmal wieder auf die Antike zurückwies. Aber wie jene alten Meister verfiel auch er in den Fehler, das Lückenhafte der antiken Ueberreste für den vollständigen Text zu halten und ihn höchst genial nach seiner Weise zu deuten. Er schöpfte nur aus den unverfälschten Quellen. Auf die Palimpseste des Mittelalters, unter deren barbarischer Mönchsschrift sich alte Ueberlieferungen erhalten hatten, achtete er gar nicht. Sein Jrrthum ist gröber als der, den die Cinquecentisten begingen, denn Pompeji war erstanden und der Gelehrsamkeit hatten sich neue Felder eröffnet. Aber für ihn spricht die verjährte Gewohnheit, die Plastik weiss zu sehen. Jene hatten mit ihrem Jrrthum die Wahrheit verdrängt, er hat der Wahrheit bloss nicht wieder ihr Recht zurückgegeben. Er ist, wo nicht der Gründer, doch der Herold der neuen antikisirenden Schule in Plastik und Architectur. (Die Malerei bildete sich unabhängiger aus, weil sie sich aus Mangel an Mustern nicht an der Antike halten konnte.) Bald nach ihm erschien das für seine Zeit bewunderungswürdige *Stuart*sche Werk, das einen richtigern Blick in Griechisches Alterthum gestattete. Allein die Andeutungen, die es enthält über antike Wandmalerei blieben fast unbeachtet, denn sie waren ohne Enthusiasmus, gleichsam mit Unglauben und Widerwillen mitgetheilt und den Begriffen der Zeit waren sie zu fremd.

So war es denn erst unserer Zeit vorbehalten, die noch vorhandenen Spuren der Polychromie zu sammeln und durch ein aus ihnen gebildetes System die Antike mit ihren Umgebungen im Raum und in der Zeit wieder in Einklang zu bringen. Ausser den Andeutungen im *Stuart*'schen Werke, befinden sich Beiträge zur Kenntniss der Polychromie Griechischer Monumente in den Werken späterer, vorzüglich Englischer Reisenden. Interessant in dieser Beziehung soll ein älteres Englisches Werk über die Reste von Cyrene seyn, das der Verfasser nicht gesehen hat. Bekannt sind die farbigen Restaurationen der Tempel von Selinus, die in dem *Hittorf*schen Werke enthalten sind. Herr Dr. *Brönsted*, über die Skulpturen des Parthenon, giebt ebenfalls manche Andeutungen in Bezug auf Ausmalung der Griechischen Monumente. Der Herzog *Serra di Falco* beschäftigt sich gegenwärtig mit der Herausgabe der Selinuntischen Tempel, mit besonderer Rücksicht auf die Spuren ihrer Farbenbekleidung.

Wir stehen jetzt auf dem Standpunkte, die Einwendungen und Zweifel der Ungläubigen an die Polychromie der Alten würdigen zu können.

Nicht viele mehr leugnen den Bestand von Malereien auf den antiken Monumenten, denn so übereinstimmenden Zeugnissen der Reisenden lässt sich nicht füglich die Stirne biethen. Aber dass die Alten alle ihre Monumente und namentlich die aus weissem Marmor erbauten, mit Farben ganz bedeckt haben sollten, dass Griechen so geschmacklos hätten seyn können, das leugnen sie. Ge-

zwungen den Bestand gemalter Spuren zu statuiren, verneinen sie ihre Aechtheit und versetzen sie in eine spätere barbarische Zeit. Den wenigsten leuchtet es ein, dass auch griechische Plastik gemalt gewesen sey, wenn sie schon der Architectur ein halbes Zugeständniss einräumen.

Vorerst, was die Aechtheit der Malereien betrifft, so kann hierin eines geübten Künstlerauges eigene Anschauung bald zur Ueberzeugung führen, *dass die gemalten Verzierungen an Griechischen Monumenten mit den plastisch auf ihnen dargestellten und überhaupt mit dem Ganzen im höchsten vollkommensten Einklang des Charakters und der Ausführung stehen.* Die Malereien des Theseustempels, des Parthenon, wie schön sind sie! Aus welcher anderen Zeit als aus der besten attischen Kunstperiode, hätten wohl Bildungen von so trefflicher genauer und zarter Zeichnung, von so harmonischer Farbenstellung entstehen können? Und zum Ueberfluss ist schon am materiellen Farbestoff und der Behandlungsart die antike Malerei von den oft unmittelbar daneben befindlichen christlichen Anstrichen mit Leichtigkeit zu unterscheiden.*)

---

*) Die Griechen scheinen sich bei Marmorbemalung einer Auflösung von Kieselerde bedient zu haben. Die Farbekruste auf Marmortempeln hat ganz den Anschein einer festen glasartigen Emaille und ist einen halben Millimeter dick. Schon die Dicke und Sprödigkeit der Farbendecke verlangt, dass das ganze Monument damit überzogen wurde, denn im entgegengesetzten Falle würde an den Absätzen die Farbe

Aber man nennt sie dennoch barbarisch, man giebt nicht zu, dass Griechen ihre so zart gebildeten Formen ganz übermalen konnten. Im Gegentheil, die Monumente sind durch Barbarei monochrom geworden. Alle Zeiten der hohen Kunstbildung stimmen überein in dem Princip was bestritten wird. Die Griechen, die Mauren, die Normannen, die Byzantiner und Vorgothen, ja die Gothischen Meister selbst haben es geübt.*) Wie hart und unbillig ist es, solchen Zeiten den Vorwurf der Barbarei zu machen, weil die Ansichten über Kunst damals von den unsrigen abwichen? Ist es denn gar nicht möglich, dass wir uns irren konnten? Ist es nicht billig, uns wenigstens den Fall zu denken, dass, was uns bizarr, grell, bunt und blendend erscheint, es nicht mehr seyn würde, wenn wir es mit etwas weniger blödsichtigen Augen ansähen.

In einem hellen, zehrenden Südlichte, in starkgefärbter Umgebung brechen sich gut geordnete, aber ganz neben einander gestellte Farbentöne schon so mildernd, dass sie das Auge nicht beleidigen, sondern besänftigen. Aber darin besteht das Geheimniss, sie so zu ordnen, dass sie sich einander nicht schaden. Die frisch ausge-

---

sehr bald abgeblättert seyn. Die Stellen, welche am Monument etwa weiss erscheinen sollten, wurden keineswegs bloss gelassen, sondern mit weisser Farbe überdeckt.

*) Die Gothischen Kirchen waren nicht allein mit reicher Farbenzierde ausgestattet, man färbte sogar den Sonnenstrahl, der durch gemalte Fensterscheiben hineindrang.

grabenen Wände von Pompeji beweisen wie blendend rein und wie geschickt die Alten ihre Farben aufsetzten. Und schon fangen wir an, uns an sie zu gewöhnen. Die Alten kannten in der Decoration keine gebrochenen Halbtöne der Farbe. Die Uebergänge und Mischungen geschahen nicht auf der Palette, sondern an der Wand, durch Nebeneinanderstellen vielfarbiger und feiner Verzierungen, die dem Auge in gewisser Entfernung als in Eins vermischt erscheinen, aber immer ein zartes Spielen behalten, das so reizend wirkt.

Vor allem hält es schwer, die Leute zu überzeugen, dass die Alten so herrlichen Stoff, ihren weissen Marmor mit Farben bedeckt haben. Aber abgesehen von den ältesten Monumenten aus Holz und Lehm, bestanden die meisten und alle älteren Tempel Griechenlands aus grauem dort sehr gewöhnlichen marmorartigen Kalkstein oder aus porösem Muschelstein (πῶρος) und wurden mit Stuck überzogen ehe man die Oberfläche malte; den weissen Marmor wählte man erst später und nur dort, wo er ganz nahe zur Hand lag, oder bei ausserordentlichen Prachtgebäuden der noch späteren Zeit; und zwar aus folgenden Gründen:

Erstens, weil er wegen seiner Härte und Feinheit einer vollkommneren Bearbeitung fähig war.

Zweitens, weil er die Stuckbekleidung überflüssig machte. Die letzte Schichte aller antiken Stuckbekleidungen besteht aus feinem Marmorstaub, der durch die enkaustische Malerei bedungen zu seyn scheint. An Mar-

mortempeln konnten die Farben unmittelbar aufgetragen werden. Der unnöthig gewordene Stuck verklebte nicht die Formen, und die Farben hielten sich glänzender, durchsichtiger und dauerhafter. Daher der Grund, warum an Tempeln, die mit Stuck bedeckt waren, wenig Spuren antiker Malerei mehr übrig sind, wogegen in Athen und an allen Marmormonumenten die Farbe sich gut erhalten hat.

Drittens, weil man auf Kostbarkeit des Materials einen grossen Werth setzte. Auch das nicht Sichtbare musste an Gehalt dem äussern Glanze entsprechen. Bekannt ist die Erzählung von der elfenbeinernen Minervenstatue des Phidias. Die Ehre der Nation und die Achtung gegen die Gottheit war im Spiel.

Wie gesagt, bestanden die frühesten Normaltempel der alten Griechen nicht aus Marmor, und so mussten die späteren marmornen auch in der Farbe dem einmal festgesetzten Typus gehorchen. Hier wagte selbst das freiere Genie nicht, das Alte umzustürzen, um so weniger, weil es sich dadurch seiner wirksamsten Mittel selber beraubt hätte.

Wer sich indess überzeugen will, wie unschön und beleidigend ein marmornes Monument nackt in südlicher Umgebung dasteht, der betrachte den Mailänder Dom, dessen Weisse die Sonne zum Erblinden zurückwirft und dagegen im Schatten eiskalt erscheint. Die goldene Kruste der Griechischen Monumente fehlt ihm! Wir halten

diese Kruste für den Bodensatz der Zeiten, sie ist aber nichts anderes als *ein Rest der antiken Malerei.*

Was die Skulptur der Alten betrifft, so konnte sie, als Theil der Architectur, nicht farblos bleiben, wenn alles übrige in lebhaften Farben schimmerte. Der Geschmack spricht dagegen. Aber auch hier sind uns unverkennbare Spuren verblieben. Was aus älterer Zeit Griechischer Skulptur erhalten ist, war alles gemalt. An den Basreliefs der Attischen Monumente zeigt sich überall die Farbenkruste und in den Falten der Gewänder findet man die reine unversetzte Farbe (meistens grün und violett, weil Farben gewählt wurden, die an Friesen mit dem Blau des Hintergrundes und der Farbe des Körpers contrastirten). Aber auch Gold und Bronze waren hier an ihrem Platze.

Anders verhält es sich mit der isolirten Statue als abgesondertes Kunstwerk betrachtet. Ihr konnte oft, aber nicht immer, die weisse Oberfläche des Marmors vortheilhaft seyn*) je nach den Umgebungen, nach denen sich die Statue in der Farbe richten musste. Zum Beispiel im Freien unter grünem Laub, nimmt sich weiss gut aus. Aber merkwürdig ist die grosse Anzahl bron-

---

*) Hier ist die Bemerkung am Plalze, dass die gerühmte Durchsichtigkeit des Marmors keineswegs immer vortheilhaft für das Bildwerk ist; denn sie stört den Effect, indem sie oft Stellen hell erscheinen lässt, die dunkel seyn sollten und die hellsten Lichter oft verdunkelt. Statuen aus Glas und Alabaster sind unleidlich.

zener und vergoldeter Statuen bei den Alten. Auch hier war das Farbige vorherrschend.*) Die Gallier vor Delphi wurden durch ein Heer von Statuen auf den Terrassen des Tempels zurückgeschreckt. Sie hielten die marmornen Menschen für lebendige und wagten den Angriff nicht. Wie war ein solcher Irrthum möglich, ohne eine grössere Illusion als die ist, die wir der Plastik zutheilen, ohne Farbenillusion?

Hier erhebt sich die Stimme der modernen Aesthetiker. Man protestirt gegen die Wachsfigurengallerien, man spricht von Gefühlen des Grauens, die bei zu grosser Treue in der Plastick erregt werden, man versichert, dass Farben angewendet auf Bildnerei die Formen verwirren und das Auge verwöhnen müssen. Im Gegentheil sie entwirren die Formen, denn sie gewähren dem Künstler neue Mittel des Hervorhebens und des Zurücktreibens. Sie bringen das Auge wieder zurück auf den natürlichen Weg des Sehens, den es verloren hat durch die Macht des Abstractionswesens, das so haarscharf in der Kunst die sichtbaren unzertrennlichen Eigenschaften der Körper, die Farbe von der Form zu trennen weiss, durch jene unseligen Principien der Aesthetik, welche das Gebiet der einzelnen Künste genau umschreiben und keine Streifereien

---

*) Die isolirte Statue ist in ihrem Ursprung so gut polychrom wie das Relief. Ich verweise auf die gemalten ξόανα und noch älteren symbolischen Zeichen und Formen, aus denen sich die Götterbilder und noch später die heroischen Statuen entwickelten.

in das benachbarte Feld erlauben. Die Wachsfiguren erregen Grauen. Ganz natürlich, denn nicht von Künstlern, sondern von Marktschreiern und was oft dasselbe bedeutet, von Aerzten wurden hier die wirksamsten Hebel der Kunst gehandhabt. Und gesetzt auch, man könne zu natürlich werden, (was vielleicht nicht zu leugnen ist) bleibt nicht selbst bei gemalter Plastik noch immer der Convention die Herrschaft? Convention und Geschmack, das sind die beiden heilsamen Gegengewichte schrankenloser Freiheit in der Kunst!

Auffallend ist für den ersten Augenblick der Mangel an Gewährsstellen aus den alten Autoren für das ausgesprochene System. Es giebt deren, aber nicht alle sind ganz klar. Indess darf man sich nicht darüber wundern, dass die Alten es nicht immer ausdrücklich anführten, dass dieser Tempel, jene Halle, jene Statue gemalt war. Wer denkt denn bei uns daran anzuführen, dass Canovas und Thorwaldsons Statuen nicht gemalt sind, dass gute farbige Backsteine unter einer weissen Kalkdecke versteckt werden, die alle Jahre erneuert werden muss? Und doch wird auch dies vielleicht zur Frage werden.

Ueber den Reichthum heroischer Architectur finden sich indess im Hesiod und im Homer mancherlei Andeutungen. Merkwürdig ist die Vorliebe dieser Zeiten für metallische Verzierungen. Das Metall diente noch, wie bei den Wilden, bloss zum unschuldigen Schmuck.

Aber auch für spätere Kunstperioden finden wir hinlängliche Gewährsstellen unsers Systems im Pausanias,

Plinius, Vitruv und anderen Autoren, die aber noch nicht alle berücksichtigt sind.

Die sonderbarste Rolle unter allen Gegnern der Polychromie spielen mehrere wahrhaft gelehrte Reisende und Künstler, die ihrer eigenen Ueberzeugung nur mit Widerwillen nachgeben und gerne keine Rücksicht auf die leider nur zu deutlichen Spuren derselben nehmen mögten. Einer von ihnen gab die Antwort, als man darüber erstaunte, wie fast alle Reisenden in ihren mehr oder weniger ausführlichen Werken über Athen, so wenige Rücksicht auf die übrig gebliebenen Spuren von Bemalung genommen haben, da sie doch aus ihnen das ganze System Griechischer Tempelmalerei hätten herstellen können: „dass die Bearbeiter der Attischen Monumente mit Recht dergleichen Aeusserlichkeiten nur leicht berührt hätten, indem es gewiss nicht rathsam wäre, das Publicum zu frühe darauf aufmerksam zu machen. Wir wären noch zu wenig mit den Formen des Alterthums im Reinen, noch nicht sattelfest genug, um ohne Gefahr in das Labyrinth des Schnörkelwesens der Alten eindringen zu können. Ueberhaupt sey es nur zu beklagen, dass sich diese Spuren eines auffallenden Ungeschmacks bei den trefflichen Alten nicht ableugnen liessen.“

Der Verfasser liess sich durch solche Aeusserungen nicht abschrecken, sondern glaubte nicht umsonst zu arbeiten, indem er seinen besondern Fleiss grade auf diesen Theil antiker Architektur verwendete. Ein gründliches Studium der Construction und der Formen musste natür-

lich vorangehen, zumal da alles, was wir noch über die Attischen Monumente besitzen, auch hierin ungenau ist, den Charakter selten getreu wiedergiebt und oft in den wesentlichsten Dimensionen fehlt.

Aber diese Formen selbst erklären sich erst und lernen sich verstehen aus den bisher so sehr vernachlässigten Aeusserlichkeiten der Architectur, denen letztere eigentlich bloss als Grundlage, als Folie diente. Dies bedarf einer genaueren Auseinandersetzung:

Rohe Constructionen wurden einem veredelten Zwecke, zum Beispiel dem Cultus geweiht. Verzierungen von bestimmter religiöser Bedeutung, (nicht immer Bezeichnung) wurden passend an den Aussenwänden und im Innern des Heiligthums befestigt. Aufgehängte Blumen, Fruchtknoten und Zweige, Opfergeräthe, Waffen, Ueberreste der Schlachtopfer und andere mystische Zeichen. Mit Ausbildung des Cultus und bei zugleich mit ihm erwachsendem Kunstsinn wurden die Sinnbilder typisch festgesetzt, und nach Maasgabe des Ortes und der Bestimmung nicht mehr bloss natürlich roh angeheftet, sondern bildlich dargestellt, und somit als charakterister Theil des Monumentes demselben einverleibt.

Malerei und Skulptur voreinigte und unterstützte sich bei ihrer Darstellung (s. oben). Die Skulptur, wenn schon gleichzeitigen Ursprungs mit der Malerei, bildete sich erst später aus *) und es entstanden alle die architectonischen

*) Dass die Verzierungen an Tempeln sich plastisch später ausbildeten als in der Malerei zeigt sich an der steigenden

Formen, welche wir Glieder (monlures) nennen und alles in sich shliessen, was nicht unbedingt von der Construction vorgeschrieben wird. Alle bei Aegyptiern und Griechen und wohl auch bei anderen Völkern herkömmlichen und sich häufig wiederholenden Ornamenten hatten wohl ursprünglich eine symbolische Bedeutung und dem späteren Künstler war es keineswegs erlaubt, in ihrer Wahl seiner Laune und dem Spiele seiner Einbildungskraft frei zu folgen. Er konnte sie vereinfachen, modificiren und bereichern, aber ihren Typus durfte er nicht verletzen. So entstanden die Perlenschnüre, die sogenannten Eierstäbe, die Herzblattfüllungen, die grosse Blattform, die Rosetten, die Mäander und Wellen und Labyrinthe, die fortlaufenden Palmatten, die Schnecken und hornförmigen Windungen des Jonischen, das Akanthusblatt des Korinthischen Kapitäls. Auch wurde die Darstellung der auf den Tempeldienst bezüglichen Feierlichkeiten und der Mysterien der Gottheit bald Gegenstand der bildenden Kunst, daher die Reliefs und Giebelverzierungen, als architectonisches Element. Um die Sachen in Beispielen deutlich zu machen, sey es erlaubt, einzclne von den typischen Verzierungen auf ihrem Gange der schrittmässigen Ausbildung zu verfolgen, bis sie sich zu der letzten und vollesten architectonischen Form entwickelten.

Complication der Gliederungen an Tempeln späterer Zeiten, im Gegensatz mit der grossen Simplicität der Formen älterer Monumente.

Der Perlenleisten besteht in einem Rundstab, dessen Oberfläche periodenmässig eingekerbt ist, so dass er einer Schnur aufgereiheter Perlen gleicht, die bald gleich gross sind, bald abwechselnd schmal und lang, bald rund, bald länglicht, je nach der Schicklichkeit des Orts und der Verbindung. Der Gang seiner Ausbildung mag folgender seyn:

Erstens. Aufhängung der Opferschnüre, die von der Wolle des Opferthiers gemacht wurden.

Zweitens. Auf der Wand eingekratzte und flach gemalte Opferschnüre, als mystische Darstellung in Bezug auf das Opfer.

Drittens. Einkerbungen, in deren leichter Vertiefung die gemalte Perlenschnur fortläuft und durch den feinen Schatten der Ränder schon mehr gehoben wird. (An den Cassetten des Theseustempels und an anderen Monumenten). Man vergleiche damit das am Anfang der Abhandlung über die gemeinsame Ausbildung der Malerei und Plastik Gesagte.

Viertens. Scharfkantige erhabene Leisten, die an ihrer vorderen Fläche mit Perlen bemalt sind. Beispiele an der Krönung der Propyläen über dem grossen Eierstabe. Anderes Beispiel hinter dem Nordportikus des Pandroseums, wo der unter dem Palmettenornament des Pilasterkapitäls befindliche Rundstab mit plastischen Perlen verziert ist, die an der Wand fortlaufende Verlängerung desselben aber nur auf einem scharfkantigen Leisten gemalt war.

Fünftens. Rundleisten mit gemalten Perlen. Beispiele am Theseustempel, an den Anten und an den Gliedern, die den inneren Architrav über den Anten krönen. Anfangs waren sie mit platten Tönen gemalt, hierauf bekamen sie an den Rändern dunkle Schattirungen, um sie conventionsmässig zu runden.

Sechstens und letztens Rundstab, dessen Oberfläche durch Einkerbungen in eine Perlenschnur verwandelt war. Farben steigerten auch hier den Effect. Beispiele überall.

Unter den grossen Blättern der Anten des Theseustempels auf der Fläche zwischen ihnen und der untern Perlenschnur waren Eyer (Oven) gemalt, die schon am Parthenon an derselben Stelle in flacher Plastik erhaben dargestellt sind. Sie geben ein Beispiel der einfachsten bildlichen Darstellungsart dieses Symbols. Es bildete sich zuletzt in den bekannten Griechischen Eierstab und in den Römischen Viertelsstab (quart de rond) aus. Auf seiner Oberfläche wurden stets Eyer gemalt oder plastisch und gemalt dargestellt.

Auf ähnlicher Stufenleiter lässt sich eine jede Architectonische Form von ihrem Ursprung verfolgen. Einige derselben erkennt man sogleich; dagegen sind andere nur zu oft kalt und mechanisch nachgeahmt worden, ohne dass auf ihren Ursprung und ihre Bedeutung Rücksicht genommen wurde.*) Daher werden sie ganz unpassend

*) Wie wenig Rücksicht nahm man unter andern auf die

durch einander geworfen, verwirrt, übertrieben. Das Genie, ohne Rückblick auf ihre Entstehung, hat sich ihrer bemeistert und Ungestalten aus ihnen herausgebildet. Schon den Römern war der reinere Sinn verschlossen, und ihre Architectur, den Grundformen entfremdet, verlor sich in das Willkührliche und Bizarre. Wir neuern schrieben den todten Buchstaben getreu nach, wo er leserlich ist. Sind wir deshalb weiter als jene?

Von nicht minderer Wichtigkeit ist das Studium der Farben, um uns häufig vorkommende Eigenthümlichkeiten der Construction zu erklären, die nur, sobald wir uns von der Voraussetzung entfernen, dass optische Wirkung Statt gefunden, unverständlich bleiben. Dazu gehören die feinen fast unmerklichen Vorsprünge der Pilaster, die bei der Grösse der Masse gewiss ganz verschwunden wären,

---

Grundidee des Antenkapitäls dorischer Ordnung. Man ahmte die Form nach, ohne ihren Ursprung zu kennen. Es erklärt sich lediglich aus den darauf gemalten abwechselnd blauen und rothen durch grüne Zwischenräume getrennten Blattformen. Ihre untere Höhlung, ihre äussere sich zart herabneigende Ründung giebt augenscheinlich das Profil eines zierlich aufsteigenden und sanft mit dem Haupt herüberfallenden Blattes wieder. In ihr liegt schon der Keim späterer ausgebildeterer Formen, z. B. am Hals der Säulencapitäler des kleinen Tempels zu Pestum, an der Blume des Choragischen Monuments des Lysicrates, dessen untere geschweifte Blattformen dieselben Farben hatten. Ja das Korinthische Kapitäl selbst erinnert an sie zurück. Wer diese nachahmt und die ergänzenden Blattzierathen nicht hineinmalt, ja wohl gar nicht an ihren Ursprung denkt, der muss natürlich etwas Kaltes und Unerquickliches hervorbringen.

wenn sie nicht durch Farbenstreifen Nachdruck bekommen hätten.

Am Tempel zu Bassä ist der Pilaster von der Mauer durch eine simple Einkerbung getrennt. Auch die untersten Steinlagen der Cella, die stets die Brüstungshöhe haben, wurden gewiss durch einen Farbenton kräftig von dem übrigen Theile der Cella abgehoben. Pompeji giebt hier Auskunft.

Diese Bemerkungen mögen diejenigen, die nur den reinen Formen der Alten Bewunderung zollen, überzeugen, dass selbst zur näheren Verständniss dieser Formen das Farbenstudium nöthig sei. Es giebt den Schlüssel. Ohne dasselbe ist der Zusammenhang des Ganzen nicht zu erkennen. Eben so würde manches Geheimniss in der antiken Plastik sich aufklären, wenn wir den hineingemalten Effect zu ergänzen vermöchten.

Aber haben wir durch mannigfaltige Beobachtung herausgebracht, dass gewisse Formen in der Architectur bestimmte plastische Ergänzungen eines auf ihrer Oberfläche gemalten Ornamentes sind, so können wir, wo sich dieselben Formen in anderer Verbindung wiederfinden, mit ziemlicher Sicherheit schliessen, dass auch sie ursprünglich ähnlich verziert waren, wenn auch jede Spur einer gemalten Verzierung von der Zeit abgewaschen wurde.

Die Form des Griechischen Eierstabes kommt in mannigfaltigen Verbindungen an allen Dorischen, Jonischen und Corinthischen Monumenten vor. Seine Oberfläche ist

durchgängig mit gemalten, meistens blauen Eiern, die durch rothe Pfeilspitzen getrennt sind, verziert; nun aber bietet die Form des Echinus am Dorischen Kapitäl genau dieselbe Schwingung dar, welche den Eierstäben eigen ist. Bin ich daher nicht berechtigt anzunehmen, dass dieselbe ursprünglich ähnlich verziert war, selbst wenn es nicht gelungen wäre, wirkliche Spuren der Art zu finden? Der Echinus musste verziert seyn; das reiche mit Zierrathen besäete Ganze leidet hier keine schmucklose Stelle. Sollte sein Name nicht auf seine Verzierungsweise hindeuten? Gleichzeitige und spätere Dorische Kapitäler enthalten dasselbe plastische Ornament. Z. B. zu Samos und an den Caryatiden der Minerva Polias.

Lässt man sich in Fällen, wo die Beobachtung Lükken lässt, von ähnlichen Schlüssen und der Analogie leiten, so ist es leichter, dem Zusammenhang auf die Spur zu kommen und ein System der alten Tempelverzierung aufzustellen. Dabei darf neben der Malerei der metallene Zierrath, die Vergoldung, die Drapperie von Teppichen, Baldachinen und Vorhängen und das bewegliche Geräthe nicht ausser Augen gelassen werden. Auf alles dieses und mehr noch auf die mitwirkende Umgebung und Staffage von Volk, Priestern und Festzügen waren die Monumente beim Entstehen berechnet. Sie waren das Gerüste, bestimmt, allen diesen Kräften einen gemeinsamen Wirkungspunkt zu gewähren. Der Glanz, der die Einbildungskraft ausfüllt, denkt man sich lebhaft in jene Zeiten zurück, macht die Nachahmungen aus denselben, wie

man sich seither gefallen hat, sie den unsrigen aufzudringen, erbleichen und erstarren.

Der Verfasser erlaubt sich, an diese Mittheilungen die Ankündigung eines Werkes zu knüpfen, das seine gesammelten Studien, zur Erläuterung des Gesagten, in ein System gebracht, enthalten soll. Es wird in farbigen Lithographien und in Kupferplatten mit erklärendem Texte bestehen, die in drei Abtheilungen auf einander folgen gen sollen. Er*) sucht zur Herausgabe desselben einen Verleger, und rechnet auf thätige Mitwirkung von Seiten seines Reisegefährten, des Herrn Professor *Metzger* in München und einiger Freunde in der Kunst,**) die in seine Ansichten eingehen. Er hatte Gelegenheit, ein steigendes Interesse des Kunstpublicums für diesen Gegenstand wahrzunehmen. Namentlich fanden seine Ansichten günstige Aufnahme in Rom, München und besonders in Berlin, wo durch den Einfluss des grossen Griechenkenners

---

*) Der junge Mann, welcher auf Privatmittel reist, hat zwar Gelegenheit, unabhängige Ansichten zu gewinnen und ihnen gemäss aufzutreten, allein der Staat unterstützt ihn nicht, weil er kein geliehenes Capital ist, aus dem Interessen zu ziehen sind.

**) Während wir die Spuren der Farben in Griechenland verfolgten, war Herr *Ramée* aus Hamburg mit ähnlichen Untersuchungen über Gothische und vorgothische Baukunst beschäftigt. Sein Portefeuille ist reich an interessanten Beispielen. Bekannt sind die schönen farbigen Lithographien über Maurische Kunst in Spanien, von Herrn *Maler* in Karlsruhe, dessen Werke wir schnelle Förderung wünschen.

Schinkel, das Farben-System derselben schon verstanden und selbst in Ausführung gebracht wird. Dies berechtigt ihn zu der Hoffnung, dass sein Vorhaben geneigte Aufnahme und Unterstützung finden möge.

Die erste Abtheilung soll die Dorische Ordnung enthalten, erläutert an dem Parthenon, das, nach eigenen Messungen genau in Construction, Detail, und besonders in Bezug auf Farben und ergänzende Verzierungen von Bronze u. s. w. gegeben wird. Vergleichend werden die Abweichungen der meisten anderen Dorischen Tempel Griechenlands, nebst einigen merkwürdigen unedirten Bruchstücken kolorirter Dorischer Architectur mitgetheilt. Als Vignette eine Restauration der Akropolis von Athen.

In dem beizufügenden Texte muss über alles Gefundene, so gut wie über die Ergänzungen Rechenschaft abgelegt und eine genaue Auseinandersetzung des von den Alten befolgten Systems der Malerei an Monumenten, nebst einem Bericht über das Materielle der Farben gegeben werden. Es ist Schade, dass Herr *Hittorf*)* seinen kolorirten Restaurationen einiger Sicilianischer Tempel keinen

*) Die Farben die er giebt, stimmen nicht mit den an attischen Monumenten gefundenen überein. Sie sind durchgängig zu blass und gebrochen.. Er scheint sie für den Effect auf der verjüngten Zeichnung berechnet zu haben. Diess Verfahren verleitet zu Irrthümern. Eine architectonische Zeichnung ist kein Bild, sondern vertritt die Stelle des Modells. Es giebt antike Terrakotten in Sicilien, die entweder treu nach einem von Herrn *Hittorf* restaurirten Tempel zu Selinus kopirt worden, oder dieser nach ihnen.

ausweisenden Text beigefügt hat, und man genöthigt ist, alles auf Treue und Glauben hinzunehmen.

Findet das erste Heft geneigte Aufnahme, so folgt ihm unmittelbar das andere, in dem Jonische Architectur an Beispielen vom Pandroseum und Corinthisch-Griechische am choragischen Monumente des Lysikrates gegeben wird. Denn auch an diesen beiden Denkmälern sind mannigfaltige Spuren verschwundener Bemalung, von Bronze, eingelegten Steinen und Vergoldung kenntlich, wenn gleich schwieriger ein zusammenhängendes System aus ihnen sich bilden lässt. Nach selbst veranstalteten Ausgrabungen und genauen Messungen, wird auf das bisher unvollkommen oder gar nicht Gegebene besondere Rücksicht genommen werden. Namentlich wird die Thüre des Erechtheums, die noch nicht zur Genüge bekannt ist, Gegenstand einer besonderen Platte seyn. Das dritte Heft ist den Monumenten Roms und des Mittelalters gewidmet. Für dasselbe muss die Wahl aus einer reichen Fülle von Gegenständen getroffen werden. Die Trajanssäule, farbig und mit ihren Umgebungen restaurirt, bietet das beste Beispiel für Römische Polychromie dar. Die Basilike, die Maurische, Byzantinische, Gothische, Florentinische und Venezianische Baukunst giebt reichlichen Stoff für die übrigen Blätter.

Die langbestrittene Frage, ob auch bei den Römern das farbige System der Architectur herrschend gewesen sey, löset sich nach jüngst gemachten Entdekungen bejahend; auch für solche Monumente, die nicht aus farbi-

gem Materiale, sondern aus weissem Marmor und anderen Steinarten erbaut wurden. Die drei Säulen der sogenannten Grecostasis tragen unverkennbare Spuren rother Farbenbekleidung bis zu der Höhe des Säulenschaftes, bis zu welcher sie durch tausendjährigen Schutt vor dem dauernden Einflusse der Witterung lange geschützt blieben. Das Colosseum war bemalt. Auch hier war die herrschende Farbe roth. Aber noch auffallender erscheinen die Spuren von Malerei an der Trajanssäule, die, so gut wie ihre Nachahmung, die Säule des Antonin, von oben bis unten mit der reichsten Farbenpracht verziert war. So allein lässt sich das äusserst flache Relief der erst genannten Säule, das eher eine Zeichnung zu nennen ist, erklären, indem es sich auf einem dunkelern Hintergrunde hervorhob, so dass es die berechnete Wirkung that.

Es ist ein schöner Gedanke, durch die Lebensbeschreibung des Helden, die sich in ununterbrochnem Zuge um den Schaft der Säule windet, den Beschauer vorzubereiten und sein Auge hinauf zu leiten auf den Gipfel, den die goldene Statue des Halbgottes krönt. Das Relief, als letzter Grad des Reichthums architectonischer Mittel, ersetzt die Cannelirung. Auch die obersten Figuren sind erkennbar, weil die Farben die Wirkung unterstützen, und der Bildhauer hat keinesweges für die Vögel in der Luft gearbeitet, wie ihm von neuern Tadlern vorgeworfen wird.

Die Figuren dieses Monumentes hoben sich golden ab auf azurnem Hintergrunde. Auch die flachen Reliefs des Piedestals waren unfehlbar durch reiche Abwechse-

lung von Gold und Farben in die gehörige Haltung gebracht. Erst so konnte die Säule mit dem ganzen reichfarbigen vergoldeten Forum, den Porphyrgesimsen und den grünmarmornen Säulen des Tempels in Harmonie treten, so wie mit der Säule die goldene Bronzestatue. Der Scirokko und häufiger Regen, den dieser böse Daemon Roms herüberführt, hat die Südwestseite der Säule ihrer Farbendecke gänzlich beraubt, indess sie sich gegen Norden am besten erhalten hat. Das Umgekehrte ist der Fall in Athen, wo alle Tempel gegen Süden erhalten sind, indess der scharfe Zahn des Nordwindes die ihm blossgestellte Seite gebleicht und angefressen hat. Der schöne goldne Glanz der Tempel Athens ist nicht Folge des Einflusses der Sonnenstrahlen, wie man fälschlich annahm, sondern die Spur der vormaligen Farbendecke, die überall an der Sonne eine warme goldgelbe Farbe, in den Winkeln aber ein finsteres Schwarz angenommen hat. Unter dieser schwarzen Kruste fiuden sich beim Nachsuchen stellenweis die ganz frisch erhaltenen Farben. *)

Der Verfasser sieht sich durch die in mehreren Blättern Deutschlands, ohne sein Wissen gemachten Mitthei-

---

*) Schwerlich würde sich eine einzige Form der Architectur und Plastik aus dem Alterthum rein erhalten haben, hätte nicht der Stein durch die unverwüstliche Farbenkruste, die aus Kieselerde zu bestehen scheint, Schutz gegen die scharfen Agenzien der Luft, des Regens und der Elektrizität gefunden. Man vergleiche, was der grosse Englische Chemiker *Humphry Davy* hierüber in dem fünften Dialog seiner tröstenden Betrachtungen auf Reisen sagt.

lungen in Betreff der Trajanssäule, der Pflicht überhoben, den Bericht der durch mehrere Zeugen in gemeinschaftlicher Säulenexpedition bestätigten Entdeckungen an derselben zu wiederholen. Man hat ausgezeichneten Kriegern in neueren Zeiten ähnliche Monumente errichten wollen; allein die besten Künstler haben ihre Mitwirkung bei Errichtung derselben versagt, unter dem Vorwande, dass sie der gute Geschmack nicht billigen könne. An einer hohen Säule lässt sich die emsige Mühe des Bildners nicht ganz aus der Nähe bewundern. Sie ist freilich kein Cabinetsstück. War des Phidias herrlicher Fries, der die Cella des Parthenon hoch oben umläuft, etwa dem Beschauer näher gerückt?

In München befindet sich das Modell*) der Trajanssäule, aus Elfenbein, Gold und Lapis Lazuli. Die goldenen Basreliefs sind darauf so gut verstanden und ausgeführt, der Charakter so treu, dass der Künstler sie an Ort und Stelle copirt haben muss. Sollten ihm die Farbenspuren schon bekannt gewesen seyn?

Abgesehen von der Wichtigkeit der Monumente des Mittelalters für unsere Zwecke, dadurch, dass sich an ihnen die Spur der farbigen Architectur bis zu ihrem Verschwinden verfolgen lässt, so kann man auch auf mittelbarem Wege aus ihnen das Verständniss der Antike

---

*) Der Verfasser sah es auf seiner Rückreise von Rom in München, unter den Kronkleinodien des Königs von Baiern.

schöpfen, denn sie sind diesen Mustern alle ohne Ausnahme mehr oder weniger nachgebildet. *)

Mit einiger Aufmerksamkeit und Critik lässt sich das entlehnte antike Motiv leicht auffinden. Man achte nur auf die Vorliebe des Mittelalters zu den beiden Farben, Roth und Blau, die durch die Vermittelung von Gold, Grün und Violett in Einklang gebracht werden; auf das Verfahren, die Grundformen der Architectur, das Gerüste roth zu färben, wie bei der Antike, und dagegen das Zurücktretende und eine Leere darstellende, blau erscheinen zu lassen u. s. w.

Aber auch auf den Wandgemälden und Darstellungen des Mittelalters findet man oft abgebildete Monumente, die über den damaligen Zustand der Baukunst und über die Art, wie man zu jenen Zeiten die Antike sah und verstand, die interessanteste Auskunft geben.

Die Fresken von Pintoricchio im Vatican enthalten in einer Art von Verbindung von Malerei und Skulptur, **)

---

*) Denken wir uns die Antike vielfarbig, so tritt sie in die Verwandschaft der orientalischen Kunst und der des Mittelalters. Sonst erscheint sie uns ganz aus dem Zusammenhange gerissen und unerklärlich. Die monochrome Antike würde ein Phänomen seyn, das aller geschichtlichen Herleitung entbehrte. Sie würde nicht anders erklärlich seyn, als durch eine plötzliche Verwirklichung philosophischer Abstractionen bei den Griechen, die erst spätern Ursprungs sind.

**) Aehnliches findet man bei den älteren Venezianern.

(die ein glänzendes Beispiel giebt, bis zu welchem Grade der Vollkommenheit die so vereinigte Kunst fähig ist) Darstellungen mit Triumphbögen, Palästen und Tempeln, die ganz nach dem Princip der Polychromie gebildet sind und so überzeugend hervortreten, dass man sich hernach schwer wieder an die kalten Steinmassen gewöhnt, die man heute strenge Architectur nennt. Dergleichen Darstellungen verdienen fast dieselbe Berücksichtigung, wie die Bilder von Pompeji, denn sie stammen aus einer Zeit wo die Antike noch um vieles jünger und frischer war als heute.

Die älteren Monumente von Florenz, Mailand, Verona und Venedig, überhaupt von ganz Oberitalien waren farbig, Die Spuren vervielfältigen sich hier, weil Norditalienische Kunst von jeher, in ihrem ganzen Umfange, besonders auf Farbenreitz berechnet war. Der Verkehr mit Griechenland und der Levante hat unfehlbar diese Richtung bewirkt. Aber von directem Interesse für Deutschland sind die Werke altdeutscher farbiger Baukunst in Innsbruck, Regensburg, Nüremberg, Bamberg und anderen Orten. Das uralte Schottenkloster in Regensburg ist besonders bemerkenswerth. Wir sehen der Herausgabe dieses Monumentes, so wie der übrigen Denkmäler altdeutscher Baukunst in Regensburg, die einen lehrreichen Uebergangscyklus aller Perioden Deutscher Baukunst bilden, durch unseren Landsmann, den Maler *Bülau* aus Hamburg und den Architecten *Popp* aus Regensburg ent gegen. Ihnen standen bei der Bearbeitung dieses Stoffes

die alten Originalzeichnungen des Domes und andere Documente zu Gebothe.

Nicht minder interessant sind die gemalten, mit eben solcher Architectur in Verbindung stehenden Statuen der St. Emmerans Kirche zu Regensburg. Der Bamberger Dom ist erst kürzlich durch den Eifer des Herrn *Heideloff* in Nüremberg aus dem Wuste der Stuckbekleidung in seiner alten Herrlichkeit erstanden.

Es sey vergönnt, zum Schluss nun noch eine Bemerkung zu machen: Der häufige Missbrauch, der mit Malereien und Farben so leicht gemacht wird, darf uns kein Grund seyn, jede Farbe zu verbannen, und alles, was nicht grau, weiss oder erdfahl ist, kurzweg für bunt zu erklären. Das hiesse das Kind mit dem Bade ausschütten. Aber sind die heiteren Farben des Südens unserem grauen, nordischen Himmel angemessen? Was die Sonne nicht färbt, bedarf um so mehr des Colorits. Ueberdiess sorgt die undurchsichtige Luft schon für die Harmonie. Farben sind minder schreiend, als das blendende Weiss unserer Stuckwände. Und suchen wir nach in den Ueberlieferungen der alten Volksthümlichkeit, wir finden Häuser, Geräthe, Kleider der Landleute farbig und lebhaft. Sind unsere Wiesen, unsere Wälder, unsere Blumen grau und weiss? Sind sie nicht viel bunter als im Süden?

Verbesserungen. S. 5 in Note **) lies: Parthenon statt Perthenon. S. 23 Note lies: Platze statt Plalze. S. 27 Z. 21: charakteristischer statt charakterister. S. 28 Z. 14 lies: Palmetten statt Palmatten.

Nachtrag.

Die obigen Bemerkungen standen auf dem Punkte ans Licht zu treten, als der Verfasser derselben auf eine so eben erschienene Dissertation des gelehrten *Gottfried Hermann* in Leipzig: „de veterum Graecorum pictura parietum," aufmerksam gemacht wurde. Diese Abhandlung ist als eine Widerlegung der von Herrn *Raoul Rochette* angenommenen und eifrig vertheidigten Ansicht, als sey die Wandmalerei, d. h. die Darstellung wirklicher Gemälde auf Wänden, von den Griechen der guten Zeit nicht geübt worden, anzusehen; jedoch so, dass *Hermann* die angeführten und geistreich von ihm erklärten Stellen der Alten nicht als entscheidend zu betrachten scheint.

Obgleich nicht wohl einzusehen ist, wie Herr *Rochette* aus den von ihm angeführten Stellen seine Ansicht, die aller Wahrscheinlichkeit und den natürlichsten Vorstellungen Widerspruch leistet, zu rechtfertigen vermochte, so ist man ihm doch den grössten Dank schuldig, den Untersuchungsgeist der Gelehrten auf einen Gegenstand gerichtet zu haben, der in unseren Tagen an allgemeinem Interesse gewinnt. Denn es ist gewiss, dass die schrift-

lichen Zeugnisse, die uns aus den Zeiten der Alten übrig geblieben sind, auch für die Erläuterung unserer Frage von grosser Wichtigkeit sind, wenn schon die verschiedenen und oft sich widersprechenden Auslegungen, welche sie gestatten, so dass sie entgegengesetzten Ansichten gemeinsam das Wort zu sprechen scheinen, uns zu der Meinung zwingen, dass, in der Archäologie, Forschung an den Monumenten, verbunden mit der Berücksichtigung der Verlängnisse der Zeiten, der Oertlichkeiten und Umstände in sofern der Quellenkunde voranzustellen sey, als nachher die Deutung der Autoren weniger zweifelhaft ausfallen wird.

Herr *Raoul Rochette* scheint seine Ansicht ursprünglich auf den Ausspruch des Plinius gegründet zu haben, der kurzweg behauptet, es gebe keine ausgezeichnete Namen unter den Malern als derer, die auf Holz malten, (nulla gloria artificum, nisi qui tabulas pinxere). Plinius spricht von der Kunst gerade so gescheut, wie man es nur von einem Römischen Schiffskapitain verlangen kann; Seine Autorität ist auch da, wo es sich um das Betheeren und Anstreichen der Schiffsplanken handelt, genügend, aber zu viel darf man auf sein Urtheil in der Kunst nicht bauen; Das sieht man schon an den Widersprüchen, in die er sich verwickelt.

Dass bei den Römern die Ansicht fest stand, die Wandmalerei sey von Griechenland nach Italien verpflanzt worden, leuchtet aus der Erzählung des Plinius hervor, nach welcher Corinthische Meister dem Demaratus nach Tarquinii folgten und die Etrusker die Wandmalerei von ihnen erlernten.

Es ist möglich, dass hie und da bei den Griechen schon frühe Abweichungen von dem altherkömmlichen Gebrauch der Wandmalerei Statt fanden und man gemalte Tafeln in die Wände einfügte; aber im Grunde war der erste Unterschied so wichtig nicht, denn es wurde das auf Holz oder Stein gemalte Bild in die Verzierungen der Wand hineingepasst und dem Ganzen einverleibt; gerade so wie man es noch hie und da an den Wandgemälden in Pompeji findet, dass die auf mehr Kunst Anspruch machenden Medaillons und Vignetten in den Stuckbewurf der Wand eingefügt sind. Wahrscheinlich war das Aufhängen in Rahmen gefasster Schildereien selbst bei den Römern ziemlich selten. Diese Abweichung von dem alterthümlichen Gebrauch der Wandmalerei trug indess vieles dazu bei, den Verfall der Kunst zu beschleunigen, wenn sie schon dem Künstler gestattete, sein Staffeleigemälde im Hause recht mit Musse und Bequemlichkeit auszuarbeiten und das glatte Holz eine feinere Ausführung zuliess, als der Stuckbewurf. Denn diess sind die Gründe, nicht die grössere Dauerhaftigkeit der Staffeleigemälde, welche die Künstler bewog, von der Wandmalerei sich loszusagen. Wandgemälde haben sich bis auf unsere Tage erhalten, aber kein einziges hölzernes, ein schöner Beweis für die gerühmte grössere Dauerhaftigkeit der Holztafeln. Auch wäre es den Römern schwerer geworden, die Griechen ihrer Kunstschätze zu berauben, wären sie altherkömmlich der Wand einverleibt geblieben. Später kam zu den angeführten Gründen, wesshalb die Künstler der Staffeleimalerei den Vorzug gaben, noch ein sehr schlimmer und verderblicher hinzu, die Transportabilität der Holztafeln,

wodurch das Herumschleppen, Verpflanzen und Inkaserniren der Kunstwerke in Galerien möglich wurde *). Gemälde hörten auf, monumental zu seyn und fröhnten immer mehr der Laune und dem Spekulationsgeist. Selbst am Platze ihrer ersten Bestimmung verfehlten sie öfter ihre Wirkung, weil sie nicht an Ort und Stelle fertig gemacht wurden. Den Römern musste es freilich gefallen sie als Kabinetsstücke fortführen und an beliebigen Orten ohne Zusammenhang und Bedeutung aufhängen zu können. Daher bei eigener Armuth an Productivität ihre Vorliebe für mobile Kunstwerke. Sie kannten keine andere von Namen, und somit hat Plinius, wenn er als Römer spricht, Recht. Erst das Augustinische Zeitalter versucht eine eigenthümliche Kunst zu hegen. Es übt die Arabeske, mit dem Landschaftlichen und Historischen verbunden, als Dekoration der Wohnhäuser. Dafür wird dasselbe von Alterthümlern und Systematikern, von Plinius und Vitruv, bitter getadelt, und dennoch ist es gewiss, dass diese neue Kunstrichtung, die vielleicht aus Kleinasien eingeführt wurde, die einzigen namhaften ächt Römischen Künstler hervorrief.

In unseren Zeiten fand sich hie und da Gelegenheit die lange vernachlässigte Wandmalerei wieder in Ausübung zu bringen, und es lassen sich die wohlthätigsten Folgen aus dieser neuen Richtung für die Malerei vor-

---

*) Nach Plinius war die Domus aurea des Nero der "carcer" der Kunstwerke des Fabullus. Mit weit grösserem Rechte kann man unsere Galerien die wahren Galeeren der Kunst nennen.

aussehen. Die Kunst gewinnt an Grossartigkeit, Anstand, Bedeutung und Charakter. Mit gutem Beispiele geht in dieser grossartigeren Richtung der Malerei in Deutschland die Münchener Malerschule voran, als deren Haupt der treffliche Kornelius erscheint.

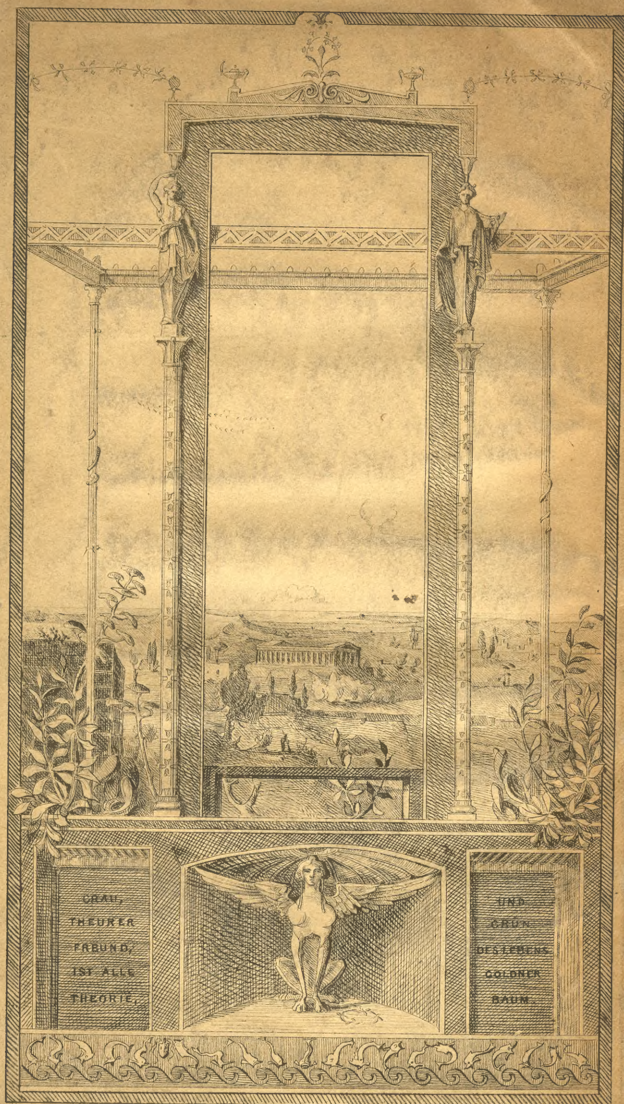
Beim Vergleichen der Stellen der Alten, die auf Malerei Bezug haben, scheint es, als ob sich zuweilen das Ungewisse und die Schwierigkeit ihrer Auslegung heben lasse, wenn man von der Voraussetzung ausgeht, dass von Kunstwerken die Rede sey, bei denen Malerei und Skulptur gemeinschaftlich in Anwendung gebracht war, wie diess bei älteren Kunstwerken, wenn nicht meistentheils, doch gewiss häufig der Fall gewesen ist. Aus dieser Verbindung der Plastik und Malerei lässt sich die Vieldeutigkeit der technischen Ausdrücke, wie z. B. der Wörter γραφικὴ, εικὼν γραπτὴ und vieler anderer erklären.

Herr *Raoul Rochette* beschuldigt unsern *O. Müller*, einen Archäologen, der mit gründlicher Gelehrsamkeit und vielem Scharfsinn einen weit seltneren offenen Sinn für Kunst verbindet, der Leichtgläubigkeit, weil er, auf die Autorität des Engländers *Leake* anführt, dass im Theseion noch der Gipsbewurf zu sehen sey. Der Verfasser fühlt sich angenehm verpflichtet, nach eigener Anschauung und angestellten zweimonatlichen Untersuchungen an diesem Monumente, die Angabe des Herrn *O. Müller* zu bestätigen. Das besagte Monument zeigt auf seiner ganzen äusseren Fläche noch wohl erhaltene Spuren eines Anstriches, dessen materieller Stoff sich überall, am besten aber an der Südseite des Tempels erhalten hat,

dessen Farbe aber im Laufe der Zeit verschwunden ist, oder sich verändert hat. Nur hie und da, beim sorgfältigen Abblättern der Kruste, und besonders in den Vertiefungen und Ritzen des Monumentes stösst man auf die unversetzte Farbe. Als solche erkannte der Verfasser zweierlei Roth, (nämlich an den Säulen, dem Architrav und überhaupt in Masse angewendet ein warmes Ziegelroth, in den Verzierungen ein hohes brennendes Zinnoberroth), zweierlei Blau, (Himmelblau in den Massen, ein dunkleres in den Verzierungen), Grün, und zweifelhafte Spuren von Vergoldung. Eben so waren die Hautreliefs dieses Tempels ganz mit Farbenkruste bedeckt, die sich in den Falten der Gewänder noch selbst in der Farbe gut erhalten hat. An den Gewändern einer sitzenden Figur des Frieses über der Vorhalle des Tempels rechts findet sich reines schönes Rosaroth, sonst meistens Grün. Der Hintergrund des Frieses war blau und noch finden sich ganze Flächen mit dieser Farbe bedeckt. Unter dem Halse der Ante der Hinterhalle (Opistodom) dieses Tempels, rechts für den Beschauer, an der Seite derselben, die den Säulen in antis zugewendet ist, erhielt sich ein Stück des blauen Anstrichs, womit die ganze Zelle bedeckt gewesen zu seyn scheint, von der Grösse einer Hand. In den Constructionen der Nische die in christlicher Zeit zwischen den Anten der Vorhalle aus Bruchstücken der Tempeldecke errichtet wurde, trifft man auf Stücke, die noch ganz, oder zum Theil mit dem ursprünglichen glasartigen Farbenemail bedeckt sind. Der Verfasser hat ein solches, zum Beweise ad oculos für die Zweifler, mitgebracht. *Im In-*

neren der Cella des Tempels aber ist derselbe vom hohen Sockel angerechnet, bis auf die Höhe von sechs Steinschichten mit einem dickeren Stuck bedeckt gewesen, wie dieses die mit regelmässigen Meisselschlägen rauh gehauene Oberfläche des Steines und die darin befindliche Stuckmasse zu beweisen scheint. Den Christen ist nämlich diese sorgfältige Bemeisselung des Steines nicht beizumessen, weil sie ihre Gemälde, wenn sie die Wände glatt vorgefunden hätten, wie im Parthenon, unmittelbar auf die Wandfläche gemalt haben würden.

Nicht allein dass, sondern auch die Art wie die ersten Christen die Wände der dem neuen Gottesdienste geweiheten Tempel bemalten, das heisst, die Anordnung und strenge Haltung der Bilder scheint auf antike Ueberlieferung hinzudeuten, die sich mit Wahrscheinlichkeit in den Einzelnheiten durchführen lässt. Man vergleiche hierüber des Hrn. *v. Rumohr* Italienische Forschungen. Der Verfasser beklagt, die Schrift des Herrn *Raoul Rochette*, auf die sich *Hermann* bezieht, nicht gelesen zu haben und seine Einwürfe gegen die von Herrn *Hittorf* gegebenen Tempelrestaurationen nur erwähnungsweise durch die *Hermanns*'che Abhandlung zu kennen. Herr *Hittorf* mag in der Einflechtung fremder Verzierungen und in der Zusammenstellung der Farben sich Willkürlichkeiten erlaubt haben, dennoch ist die Wahrheit des von ihm verfochtenen Prinzips unleugbar. Aber er beschäftigt sich nicht mit Wandgemälden der Tempel, sondern nur mit gemalter Ornamentik an denselben; Wird etwa auch diese von Herrn *Raoul Rochette* in Zweifel gezogen?


GRAU,
THEURER
FREUND,
IST ALLE
THEORIE,
UND
GRÜN
DES LEBENS
GOLDNER
BAUM.

